

DEN

HELLENISTISKA RENAISSANCENS TIDEHVARF.

ETT FÖRSÖK ATT BESTÄMMA GRUNDDRAGET I VÅR TIDS KONSTSTIL.

— "soweit der Mitlebende zu sehen vermag" —

JULIUS MEYER, Geschichte der modernen
französischen Malerei.

AKADEMISK AFHANDLING,

SOM MED TILLSTÅND AF VIDTBERÖMDA FILOSOFISKA FAKULTETEN I LUND

FÖR VINNANDE AF FILOSOFISK DOKTORSGRAD

KOMMER ATT OFFENTLIGEN FÖRSVARAS I LÄROSALEN N:O I

TISDAGEN DEN 26 MAJ 1874

KL. 10 F. M.

AF

WILHELM IDSTRÖM,

FIL. KAND., SK.



STOCKHOLM, 1874.

P. A. NORSTEDT & SÖNER.

KONGL. BOKTRYCKARE.

DEN

HELLENISTISKA RENAISSANCENS

TIDEHVARF.

ETT FÖRSÖK ATT BESTÄMMA GRUNDDRAGET I VÅR TIDS KONSTSTIL

— "soweit der Mitlebende zu sehen vermag" —

JULIUS MEYER, Geschichte der modernen
französischen Malerei.

AF

WILHELM IDSTRÖM,
FIL. KAND.

FRIHERRE

ERIC AXEL VON NOLCKEN

TILLEGNAS DESSA BLAD

MED TACKSAMHET OCH TILLGIFVENHET

AF

FÖRFATTAREN.

Inledning.

Att "konster och smak rätta sig efter seder och klimat", är den otvifvelaktigt mycket riktiga slutsatsen i Carl August Ehrensvärds snillrika uppsats: *De Fria Konstners Filosofi*. Om ock denna åsigt finner en något ensidig tillämpning i hans bekanta slagord: "antiken har haft smak, vi ha sökt smak", torde dock denna aforism lika tydligt som hvilketsomhelst genomfördt system hänvisa de olika tids- och lokalstilarna till deras gemensamma ädlaste föredöme, till Hellas' strålände skönhetsverld. Der var det ock som Johan Joachim Winckelmanns slagruta återfann den i rococostilens snirklar förtorkade smakens castaliska källa, hvars klara våg ånyo skulle befruktande genomströmma ett helt tidehvarfs konst och literatur. Antiken är "die Sonne, an deren klarer und nachhaltiger Flamme sich der echte Kunstgeschmack am liebsten erwärmt und zu welcher sich die moderne Welt früh oder spät immer wieder zurückkehren wird" *). Intet under då att konsthistorien från Winckelmanns snillrika upptäckt räknar ett nytt tidehvarf — ett tidehvarf, som med klar insigt i skönhetens lagar fritt efterbildar konstens högsta idealer — och detta tidehvarf våga vi kalla den **Hellenistiska Renaissance**ns.

Konsten har redan förut uppleft en sådan renaissance, då de stora Italienska snillen, fostrade i åsynen af antikens konstskatter, med vämjelse vände sig bort från den öfver Alperna inträngande förkonstlade gotiken, som i sitt förflygtigande af allt sinnligt slutade med att karrikera de upphöjda ideer, som genom densamma sökt sitt uttryck. Den egentliga gotiken blef i Italien aldrig rätt hemmastadd — "klimat och seder förändrade konsten och smaken" — men dess hyperekstas gjorde sig dock tillräckligt märkbar för att med nödvändighet framkalla ett motstånd från detta till hela sin lifsåskådning mer realistiska folk,

*) **Hübisch**: Die Architectur und ihr Verhältniss zur heutigen Malerei und Sculptur, Stuttgart und Tübingen 1847, sid. 166.

hvars rastlöst verksamme konstnärer från och med det 15:de århundradet återväckte konsten till nytt lif. Det 16:de århundradet frambragte konstverk, som isynnerhet i målerit förblifvit oupphunna idealer; men tyvärr detta sköna tidehvarf bar redan från början i sina ådror det gift, som slutligen skulle låta det förtorka af sig sjelf: det hade tagit för mycken smitta af det förkonstlade, imperialistiska Rom; antikens effektsökande efterskörd förvillade ögat och gaf näring åt den behagsjuka konst, som isynnerhet i Frankrike återföll i just desamma symptom, genom hvilka den redan förr en gång gått sin undergång till mötes — enväldets praktlystnad och vällustens tygellöshet. Denna första renaissancens konst, som efter de olika länder, i hvilka den blomstrat, fått namn af Italiensk, Fransk, Germanisk, m. m., men allmänt ej erhållit en hela tidehvarvet omfattande benämning, bedja vi att i dessa blad med Riegel få kalla den romerska renaissancens konst till skilnad från den hellenistiska, till hvars betraktande vi nu öfvergå. Kan den följande framställningen rättfärdiga det senare namnets föredragande för det vanligare: den andra renaissancen, så torde dermed tillräcklig anledning vara gifven att utan tvekan kunna begagna det förra.

Det historiska förloppet lika väl som sakens egen natur föranleda oss att till en början betrakta grundläggningen af den Hellenistiska Renaissancens Tidehvarf i senare hälften af det 18:de århundradet och den under denna period upptäckta formella skönhetstypen, att derefter i korthet omnämna den reaktion, som i sitt motstånd mot de öfverhandtagande ideerna uteslutande gagnade desamma genom att i en förvånande grad rikta deras innehåll; samt att slutligen tillse, i hvad mon detta tidehvarf kan sägas fortfarande beherska vår tids konststil.

Historisk Grundläggning.

"Revolutionstidehvarvet" var i nästan alla hänseenden en märklig brytningens tid. Allt löpte ut i den bjertaste öfverdrift för att der-
efter plötsligt byta om gestalt. "Upplysningen" hade nedrifvit eller
skakat grundvalarne för allt bestående och det på ett sådant sätt att,
om än det är en hel del öfverdrift i det hvassa yttrandet i *Journal des*
Débats: "när jag säger: det 18:de århundradets filosofi, menar jag dermed
allt som är falskt i lagstiftning, moral och politik" *), vi dock måste
instämma deruti, att "det var underligt i mycket, detta upplysningens
tidehvarf" **), så underligt att det med nödvändighet måste framkalla
efter sig "le déluge". Och "syndafloden" kom, sublim i sitt utbrott,
gräslig i sin utveckling, men uppfriskande och lifgifvande i sina verk-
ningar. Det var naturligt, att Frankrike, som då obestridd stod i spetsen
för hela den civiliserade världen, skulle få genomgå den starkaste krisen,
och de dervarande samhällsförbättrarnes system karakteriseras bäst af
det sätt, hvarpå David gjorde sina konstteorier gällande — "David,
revolutionsmannen i dubbel mening, hvilken med diktatorisk magt ledde
konsten in på nya banor, och för all säkerhets skuld skickade dess
gamla förebilder till schavotten" ***). Mindre blodigt, men lika säkert
trängde sig de nya ideerna segrande fram genom Europas öfriga länder
— småningom förändrande allt och återförande allt ur det kaos af sinn-
lighet och vällust, materialism och prunk, i hvilket allt ädelt och högt
hotade att förqväfvas — befruktande religion, vetenskap och konst.

Det var naturligt, att denna genomgripande förändring skulle af-
spegla sig i en ny konststil: "dieser Umschwung des geistigen und
öffentlichen Lebens, der den Menschen auf sich selber anweist, auf eine
natürliche Ordnung der Dinge stellt und damit alle seine Kräfte ent-
fesselt, scheint ganz dazu angethan, auch eine neue Blüte der Kunst

*) **Brandes**: *Reactionen i Frankrig*, Kbhvn 1874, sid. 167. **) **Ljunggren**, *Svenska*
Vitterhetens Häfder, Lund 1873, sid. 432. ***) **Estlander**, *De Bildande Konsternas*
Historia, Sthlm 1867, sid. 12.

zu treiben" *). Men lika väl som den politiska omstörtningen länge förbereddes genom de nya ideernas genomförande i teorin, ehuru der så behäftade med "upplysningens" ensidigheter, att de måste utföras i praktiken för att renas och mogna, så föregick en teoretisk grundläggning äfven konstens "palingenesi" **). Den förste och störste af den nya konstriktnings förespråkare var **Johan Joachim Winckelmann**. Född i Stendal (i preussiska provinsen Magdeburg) den 9 Dec. 1717 i fattiga omständigheter lyckades han dock få tillfälle att i Halle idka studier, till namnet teologiska, men i sjelfva verket klassiska, arkeologiska och ästhetiska. Efter slutade studier, hvilka hos honom framkallat en varm beundran för antikens andliga höghet, anställd såsom konrektor i Seehausen erhöll han 1748 plats såsom privatsekreterare hos den lärde och konstälskande Grefve Karl Edvard von Bülow, då bosatt i Nöthitz vid Dresden, hvars antika konstverk för Winckelmann upptäckte hans egentliga bestämmeelse: att uppenbara för verlden den grekiska konstens betydelse och storhet. Under Lipperts och Hagedorns ledning idkade han genomgripande konststudier, hvilka oupphörligt ökade hans längtan att med egna ögon få skåda de rika skatter, som Italien och isynnerhet Rom hade att uppvisa. Genom sin öfvergång till katolicismen 1754 ("der jedoch auf seine antike Natur keine Wirkung hatte" ***) förskaffade han sig tillfälle att påföljande år anträda en resa till Rom, Neapel, Herculanium och Pompeji, hvarefter han anställdes först som bibliotekarie hos Kardinal Albani i Rom, derefter såsom uppsyningsman öfver de antika minnesmärkena i och omkring Rom. — Winckelmanns tolfåriga vistelse i Italien var samtidig med två andra betydande bidrag till konstens pånyttfödelse. Det var år 1748, som Pompeji efter nära 17 århundradens hvila åter begynte skåda dagens ljus. Redan 1710 hade man vid Portici funnit antika konstverk och 1720 upptäckt Herculanium, men det var först med Pompeji som den antika verlden egentligen skulle återvakna till lif. Utgräfningarne gingo i början föga raskt, men hade dock redan vid Winckelmanns ankomst blottat tillräckligt för att hans entusiastiska kärlek till antiken skulle finna ny näring, ny glöd. Dessa utgräfningar följdes föröfrigt af den bildade verlden

*) **Meyer**, Geschichte der modernen Französischen Malerei, Leipzig 1867, sid. 23.

) Tyvärr är detta ord något för ovanligt för att ännu kunna upptagas såsom genomgående beteckning för "die zweite Wiedergeburt"; dess Helleniska ursprung skulle eljest göra det särdeles passande för att enligt sakens egen natur benämna den hellenistiska renaissancen såsom konstens palingenesi. *) **Weber**, Weltgeschichte, Leipzig 1867, Anhang, sid. 71. Jfr föröfrigt **Riegel**, **Kugler**, **Goethe**, m. fl.

med mycket intresse, hvilket ännu mera tilltog, sedan **Stuart** och **Revelt** år 1762 började utgifva sina *Antiquities of Athens*. Winckelmanns 1764 utgifna *Geschichte der Kunst des Altherthums* blef emellertid den egentliga grundläggningen till uppfattningen af antikens konst och på samma gång till hela den konsthistoriska vetenskapen. Redan förut (1755) hade han utgifvit ett arbete med titel: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, hvori han tydligt visat den sjunkande konsten dess enda möjlighet till återupprättelse i den epokgörande slutsatsen: "der einzige Weg für uns, gross, ja wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten." Måhända var det en händelse, men åtminstone "en händelse, som såg ut som en tanke", att samtidigt med dessa ords nedskrifvande grundstenen till Pantheon i Paris lades af **Jacques-Germain Soufflot** (1714—1781), en arkitekt "der nicht nur die Ruinen Roms genau kannte, sondern der auch Pæstum gesehen" *). Estlander anmärker **), huru Soufflot genom denna bygnad "liksom grep djupare in i den antika formverlden" än den romerska renaissancen gjort. "Det är bekant att denna bygnadskonst, så att säga, sönderplockade de antika delarne och använde dem till att ornera kroppar af ett helt modernt skaplynne; Soufflot tog icke blott delarne, utan ock deras sammanställning, ej blott pelarne men hela peristylen, ej blott listverket men hela väggflanken och sammansatte deraf ett helt." — — "Här är en styloffullare, tyngre, men ock ädlare ande, som disponerar i massor och långa linier", — — — "hvilka röja ett helt annat skaplynne än rococostilens verk." Med dessa ord har Estlander tydligt angifvit skilnaden mellan de båda olika renaissancerna; den romerska efterapade ytan och detaljerna, den hellenistiska efterbildar i antikens ande. Pantheon bör med rätta anses såsom det till tiden första alstret af den nya renaissancen, ehuru, såsom Estlander tillägger, "visserligen kärnan i bygnaden ännu røjde första renaissancens skaplynne." Det var naturligtvis omöjligt, att en Ludvig XV:s generalintendent midt i barocktidens öfverdrifter skulle kunna, med ens blifva helt och hållet fri från alla tidens svagheter — det resultat, som han lyckats frambringa, är derigenom endast så mycket berömvärdare.

Winckelmanns verksamma lif skulle ej blifva långt. Midt i sin kraftigaste verksamhet träffades han af mördarens dolk den 2 Juni 1768, då han efter ett tillämnadt återvändande till fäderneslandet redan vändt

*) **Riegel**, Deutsche Kunststudien, Hannover 1868, sid 475. **) O. anf. st., sid. 84.

om, återkallad af en oemotståndlig längtan tillbaka till Italiens rika konstskatter. Men han upplefde dock uppträdandet af den andre konstteorins heros, **Gotthold Ephraim Lessing** (1729—1781). I filosofisk skärpa och i kännedom af den klassiska literaturen var Lessing obestridligen Winckelmanns öfverman. Deras första sammanträffande på polemikens område tog derföre äfven för Winckelmann karakteren af ett nederlag, om än en opartisk efterverld med beundran har gifvit dem båda rätt: "Denna tvist (om det sköna skulle bestämmas som det karakteristiska eller som det ideala) berodde på ett missförstånd; ty hvad Winckelmann yttrat från skulpturens synpunkt, bestridde Lessing från poesiens och måleriets." — — "Man har funnit, att hvad som menades så med det ena som med det andra af dessa uttryck är för det sköna lika viktigt, och att således båda böra genomtränga hvarandra, om äfven i enskilda konster och konstarter det ena eller det andra är öfvervägande" *). Det var Winckelmanns anmärkning i hans ofvannämnda skrift *Ueber die Nachahmung, etc.* (sid 21—22), att antikens ideala själs höghet icke låtit smärtan framträda i Laokoons ansigte med det raseri, som man af dess uttryck i kroppens alla muskler, m. m., skulle kunnat vänta, samt "der missbilligende Seitenblick" **), hvilken han kastar på Virgili framställning af samma scen, som föranledde Lessings 1766 utgifna *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Ehuru af olika mening angående denna jemförelses berättigande voro dock de båda snillrika männen fullkomligt öfverens i sin djupa beundran för antiken och sträfvade båda mot samma mål: att göra dess rika skönhetsverld känd och erkänd för samtida och efterkommande. Genom sin filosofiska öfverlägsenhet är derföre Lessing berättigad att i rent teoretiskt hänseende anses för denna riktnings förnämste grundläggare, på samma gång som han otvifvelaktigt betecknar höjdpunkten af "Zeitalter der Aufklärung." Det är onödigt att här vidlyftigare omnämna att från rent filosofisk synpunkt snart derefter **Immanuel Kant** (1724 - 1804) blef den verkliga skaparen af såväl ästetisk som kunskapsteoretisk forskning. Kants inflytande genom Reinhold på samtidens rikaste skaldenatur, **Friedrich von Schiller** (1759—1805), och dennes medverkan i samband med universalsnillet, parnassens konung, **Johan Wolfgang von Goethe** (1749—1832), till Hellenismens återväckande och erkännande, torde likaså endast behöfva omnämnas.

*) **Ljunggren**, Framställning af de förnämsta Estetiska Systemerna, I, Lund 1856, sid. 17.

) **Lessing, *Laokoon*, separataffryck, Stuttgart 1870, sid. 5.

På gränsen mellan den hellenistiska renaissancens teoretiska grundläggning och praktiska genomförande i de bildande konsterna står **Anton Raphael Mengs** (1728—1779). Såsom konstnär blef han ej egentligen betydande, men genom sin verksamhet såsom Direktör för Målareakademien på Kapitolium i Rom, genom sina samlingar af gipsafgjutningar, m. m., samt sina i många hänseenden förträffliga skrifter har han betydligt mer än genom sina egna eklektiska försök i målerit bidragit till antikens högre uppskattning.

Den nya stilens förste praktiske konstnär af betydande blef Schleswigaren **Asmus Carstens** (1754—1798). Carstens "medvetna återgång till antiken" gjorde honom till den egentlige banbrytaren för den nyare konsten. Någon verkligt stor konstnär blef han dock aldrig; hans förakt för det direkta naturstudiet stod honom i vägen och hur förnämt han än påstår, att "Modelstudiet var unyttigt, og hørte ialfald kun till Kunstens ABC; den der vilde studere i Rom, skulde i Forvejen have det inde", visa dock just hans egna arbeten, "att Carstens aldrig havde virkelig lært at læse hin ABC" *). Hans i Thorvaldsens Museum i Köpenhamn exponerade teckningar utmärkas dock af en ädel ideal höghet och ett fint sinne för grekisk formbildning, som med bestämdhet anvisar honom sin plats i spetsen för den moderna målarekonsten — en rang, som endast af hans politiske, prunkande medtäffare **Jacques Louis David** (1748—1825) skulle kunnat honom bestridas.

Omkring Carstens samlade sig vid 18:de århundradets slut denna konstriktnings förnämsta heroer i Rom och bland dessa lyser främst **Bertel Thorvaldsen** (1770—1844), plastikens pånyttfödare. Då Thorvaldsen tillfrågades hvar och när han var född, plägade han svara: "Jag vet icke det, men jag vet att jag 1797 kom till Rom" **), och det är utan tvifvel, att detta hans uppskattande af sin ankomst till Rom såsom sin egentliga konstnärliga födelse är fullt berättigadt. I Rom och ingen annanstädes, då eller aldrig kunde han blifva, hvad han såsom bildhuggare blef. Winckelmanns epokgörande inflytande hade just vid denna tid skjutit sin friskaste knopp i den romerska skolans bildhuggarekonst. Hans skrifter och hans *monumenti inediti* i förening med Stuart och Revetts *Antiquities of Athens* hade återväckt begreppet isynnerhet om den grekiska konsten, och det behöfdes blott, att Thorvaldsen skulle i Rom fatta mejseln och General **Thomas Bruce, Lord Elgin and Kinkardine** (1766—1841), skulle begynna sin inverkan på samtiden genom sin

*) **Lange**, Nutids-Kunst, Kbhvn 1873, sid. 4. **) **Estlander**, o. anf. st., sid. 245.

berömda grekiska antiksamling (*Elgin-marbles*, numera i British Museum *), för att den nya Hellenismen skulle slå ut i sin skönaste blomma, Thorvaldsens *Jason*. **Antonio Canova** (1757—1822) och **Johan Tobias Sergel** (1740—1814) hade redan med framgång arbetat mot detta mål, men på dem måste tillämpas detsamma, som ofvan yttrades om Soufflot: de voro för mycket barn af den öfvermäktiga franska smaken för att kunna fullt lösgöra sig från densamma. Äfven deras ädlaste skapelser, hvilka alltid skola med förtjusning åskådas af en beundrande efterverld, vidlådas af ett något teatraliskt effektsökeri, som aflägsnar dem från den då ännu visserligen blott anade Phidias konst **). Renare framstod Hellenismen hos **Johann Heinrich Dannecker** (1758—1841) och **John Flaxman** (1755—1826). Men först 1803 i Thorvaldsens andra *Jason*-modell upplefde egentligen "un stilo nuovo e grandioso", såsom Canova vid åsynen deraf beundrande utbrast ***). I nära 600 skulpturverk, af hvilka relieferna och grupperna anses företrädesvis antikt plastiskt fullkomliga, stadfästade han sitt oförgångliga konstnärsrykte och gjorde sig berättigad till den framstående plats, som den moderna konsthistorien tillerkänner honom: "In wahrhafter Neubelebung antiken Schönheitssinnes bildet er mit Goethe dem Dichter und Schinkel dem Architekten eine Dreizahl, welche dem gesammten Reiche der Kunst neue Gesetze erobert hat" †).

Goethes inflytande i förening med Schiller på Hellenismens teoretiska grundläggning hafva vi redan ofvan berört. Här tillåta vi oss endast ytterligare att påminna om, hvilka ädla frukter denna riktning bar inom den poetiska literaturen i Schillers bästa dramer och framförallt i Goethes oförlikneliga *Iphigenie in Tauris*, innan vid fortsatta betraktelsen af konstens nya uppblomstring, nu i bygnadskonsten, genom det nämnda "tretalets" på stilens utveckling inflytelserikaste man, **Carl Friedrich Schinkel** (1781—1841).

"Så litet också de grekiska formerna räcka till för vår tids behof, är dock deras återinförande genom Schinkel en oförgånglig vinst. Blott i en så strängt och enkelt organisk stil kunde arkitekturen äntligen åter komma till känsla af det organiska, till öfverensstämmelse mellan innehåll och form, till klart och ändamålsenligt utförande af detaljer och lembildning. Denna första skola var oeftergiftig och hade ej kunnat ersättas af någon annan" ††). Schinkels djupgående teoretiska under-

*) **Meyer**, Hand-lexikon des allgemeinen Wissens, Hildburghausen 1873, sid. 557.

) **Lübke, Geschichte der Plastik, Leipzig 1871, sid. 774. ***) **Lübke**, Geschichte der Plastik, sid 782. †) Samma bok, sid. 785. ††) **Lübke**, Arkitekturens Historia, öfvers., Sthlm 1871, sid. 601.

bygnad och derefter företagna resor i Grekland och Italien hade för honom uppdagat dessa sanningar och de verk, vid hvilkas utförande han fick sjelfständigast följa sin öfvertygelse: *Schauspielhaus* i Berlin och *Nikolaikirche* i Potsdam, vitna på det mest lysande sätt om hans snillrikt sjelfständiga efterbildning af den helleniska antiken. Huruyida hans *Orianda* (ett lustslott på Krim) blifvit under det sista kriget i Orienten tillintetgjordt, eller aldrig blifvit utfördt mer än i ritning, tyckes bland konsthistorici vara oafgjordt*), men alla stämma öfverens i lofsången öfver dess praktfulla atrier och marmorsalar. Ett försök till en sjelfständig modern bygnadsstil har Schinkel uppställt i *Bauakademie* i Berlin, der han utgått från det konstruktionssystem, som betingas af det i Europas nordligare länder vanligaste materialet, tegelstenen. Till detta försök skola vi i detta häftes sista afdelning återkomma.

Det kan synas underligt, att då Carstens redan 1795 kunde föreställa en exposition af sina taflor och Thorvaldsen redan 1803 fullbordat sitt första mästerverk, Schinkels första helleniserande bygnadsföretag ej inträffar förrän omkring 1820 (*Altes Museum* i Berlin, fullbordadt 1828). Anticipera vi derjemte den anmärkningen, att Mozarts operor *Figaros Bröllop*, *Don Juan* och *Così fan tutti* komponerades samtidigt**) med den versifierade utarbetningen af Goethes *Iphigenie* och *Tasso* (1786—90), torde tillräckliga grunder vara anförda för att våga påstå, att äfven här bygnadsstilen framstod såsom resultatet af en redan i öfriga hänseenden genomförd tidsriktning. Efter den utmärkta framställning af de olika föregående bygnadsstilarnes uppkomst och utveckling genom de hvarje gång förhandenvarande tidsförhållandena, hvilken Franz Theodor Kugler i sin *Handbuch der Kunstgeschichte* (första uppl. Berlin 1841, femte uppl. Stuttgart 1872) har lemnat, torde det vara öfverflödigt att här förklara detta fenomen. Vi erinra endast derom, att från Soufflots tid man i Frankrike alltjemt arbetat på en större frihet från rococostilens öfverdrifter, hvilken riktning, efter ett i arkitektoniskt hänseende fullkomligt stillastående under revolutionen, under Napoleons tid slog öfver till ett schematiskt upptagande af romerska bygnadsformer såsom i *Arc de l'étoile* eller kopierande af grekiska mönster såsom i *Sainte Madeleine*, samt att en temligen ren, men nykter och andefattig klassicitet redan länge herskat i Londons profanbyggnader. Vi anförå såsom exempel *The Bank of England* och *Coventgarden-Theatre*. Till Sverige spred

*) Jfr t. ex. **Lübke** och **Estlander**. **) **Bauck**, Handbok i Musikens Historia, Sthlm 1867, sid. 98.

sig denna nyktrare riktning genom beröringen med Frankrike i slutet af förra århundradet och fick ganska lyckliga utöfvare i **Karl Fredrik Adelcrantz** (1716—1796), som bygde *Operahuset* och *Norrbro* i Stockholm, samt **Erik Palmstedt** (1740—1803), hvars förnämsta verk i denna stil är *Bondeska palatset* dersammastädes*).

Påverkade af Schinkel, men utan hans genialitet, arbetade i München **Leo von Klenze** (1784—1864) och i Braunschweig **Carl Theodor Ottmer** (1800—1843). Med **Gottfrid Sempers** (f. 1804) epokgörande *Hoftheater* i Dresden i "en förrenässans, som dock i detaljformerna renats och förädlats af det grekiska bildningssättet"**) hafva vi lemnat grundläggningssperioden och stå med ens inne i den moderna tidens stil.

Den konst, som omedelbarast följer tidens skiftningar i spåren, är musiken, "känslans konst". "Den är en det inre sinnets konst, som omedelbart vänder sig till det inre sinnet"***) och måste således på grund af sjelfva sin natur följa den för tillfället rådande allmänna subjektiva stämningen. Samtidig med Rafael och Michelangelo, bringade Palæstrina i Italien den sublima musiken till sin höjdpunkt; med Scarlatti, Lully och Piccini gick den öfver i prakt- och njutningslystnadens tjänst, med Händel upplefde den en majestätisk storhet, lika vigtig som de verldshistoriska händelser, till hvilkas firande han komponerade "Te deum". Året efter Winckelmanns död reste den trettonårige **Wolfgang Amadeus Mozart** (1756—1791) till Italien. Den helleniska antikens harmoniska skönhet förfelade ej heller nu sin magt på det unga snillet, som framför de fleste utöfvande konstnärerna i detta tidehvarf hade fördelen af en redan förut utbildad teknisk färdighet. Då Carstens och Mengs med stapplande steg gingo att söka ett uttryck för de höga tankar, som rörde sig inom dem, var Mozart deremot redan från sin tidigare barndom fullt mästare öfver det material, hvari hans konst gifver sig uttryck, tonen och harmonin. I detta förhållande torde vi få söka grunden dertill, att Mozart lika tidigt som Schiller och Goethe kunde uppnå klassicitetens höjdpunkt: "eine solche Gesamthaltung, welche sich von einer monotonen Ruhe und matten Flachheit des Reliefs, wie von einer buntschec-kigen Ueberladung und zappelnden Unruhe gleich ferne hält — eine solche glückliche Mitte, innerhalb welcher sich die unsterbliche Musik Mozarts bewegt"†).

*) **Eichhorn**, Tillägg till Lübkes Arkitekturens Historia (se ofvan), sid. 705 - 6. **) **Lübke**, samma bok, sid. 602. ***) **Hegel**, se Ljunggrens Estetiska Systemer, I, sid. 195. †) **Hübsch**, Die Architektur etc., sid. 166.

Den konstriktning, hvars uppkomst vi nu betraktat, har från flera håll blifvit bemött dels med ringaktning, dels med mer eller mindre hätska anfall. Efter det genomgripande inflytande, som Schinkels omgestaltning af den för livvets behof oundgängligaste konsten — arkitekturen — utöfvat på hela vår tid*), förefaller det nästan besynnerligt, att Estlander kan börja sin framställning af "de bildande konsternas öden i Tyskland" med det påstående, att "konsten i Tyskland räknar tvenne utgångspunkter, en tidigare mindre betydande, som var klassisk, och en senare, foljdrik och afgörande, som var romantisk". I hans derpå följande utveckling upptager dock den förra riktningen nära två tredjedelar af utrymmet och icke kan han väl mena, att på poesins område de stora Weimarsnillenas inflytande skulle varit "mindre betydande" än den romantiska skolans. Utrymmet, oafsedt våra sympatier, hindrar oss att anföra de hätska utgjutelser, som **Tarbuck** i sin *Popular Account of the Styles of Architecture***) låter falla öfver tidens historiska riktning i konsten och särskildt det djerfva tilltaget att "tillämpa två tusen år gamla former på jern och glas" i kristallpalatset i Sydenham. Det redan anmärkta nyktra och andefattiga efterhärminingssystem, som Hellenismen i England upptog, är det enda som kan rättfärdiga ett sådant utfall, likaväl som Hübsch i sitt klander mot "Purificationsstilen" ingalunda träffar den klassiska riktningens heroer, men väl "imitatorum pecus", på hvilken det af honom och flera andra utkastade epitetet "Epigonengesindel" gerna kan finna sin tillämpning. Uppbyggarna af Köpenhamns "Slotskirke" och "Frue Kirke"***), Stockholms "Skeppsholmskyrka", m. fl. kunna från originelare konstnärer mer än väl tåla vid den satir, som en gång Dürer uttalade mot de venetianska målarna, som "gjøre mine Arbeider efter i Kirkerne og hvor de ellers kunne komme over dem; bag efter skjælde de saa ud paa det og sige, at det er ikke antikt, derfor duer det ikke". En apoteos öfver de ädlare konstverken af denna riktning har deremot Rafael med siareblick uttalat i sitt omdöme öfver denne samme Dürer: "Havde han levet her med Antiken för Øie, vilde han have overgaaet os alle"†).

*) För att endast anföra ett exempel af många, hänvisa vi till Ohlmüllers täcka Maria-hilfskirke (Aukirche) i München, hvilken bygd i en fullkomligt regelrätt gotisk stil dock öfvervunnit denna stils "buntscheckige Ueberladung und zappelnde Unruhe" genom en tydligt hellenistisk enkelhet, naturlighet, måtta och klarhet i proportionerna.

**) Öfversatt i Tidskrift för Byggnadskonst och Ingeniörvetenskap, Sthlm 1859.

***) **Molbech**, Anmärkningar öfver nyere Tiders Architektur, Kbhvn 1855, sid. 20 35.

†) **Bloch**, Albrecht Dürer, Kbhvn 1874, sid. 3—17.

Romantisk Reaktion.

Den snillrike och qvicke bref- och memoirförfattaren Horace Walpole, Grefve af Oxford, yttrar någonstädes: "För att kunna känna och njuta af skönheten hos den Grekiska arkitekturen måste man ega smak; man behöfver endast passion för att känna den Götiska"*). "Ehuru adertonde seklet vacklade i sin uppfattning af smaken — — — tagande den än som ett mer eller mindre konventionellt begrepp än som liktydigt med skönhetssinnet", torde vi i detta Walpoles yttrande kunna och böra fasthålla den samma betydelse af ordet, som den senare ästetiken fastställt: "der wirkliche reine Schönheitssinn, der für alles Schöne empfängliche Form-sinn, das nur am wirklich Schönen Wohlgefallen findende ästhetische Fühlen und Urtheilen"**), liksom vi å andra sidan utan tvifvel få anse det engelska ordet "passion" här rättast böra återgifvas med "liflig känsla". Walpole har således här angifvit en indelningsgrund för konststilarne, som af historien bekräftats. De perioder, då en reflekterad smak, en klar insigt i skönhetens fordringar varit öfvervägande, då en Phidias, en Michelangelo eller en Lessing studerat och skrivit, har den Grekiska skönhetstypen varit idealet både för konstens utöfvare och dess vänner; när deremot känslan i sin omedelbarhet fått vara den bestämmande, har fantasin med orientalisk yppighet och ändlösa öfverdrifter gifvit sig luft i afsmalnande pagoder eller svärmiska bayaderer, i praktfulla stalak-lithvalf eller svindlande arabesker, i bjerta glasmålningar eller upptornade vimperger, och sista gången, efter Tysklands nationela frihetskamp mot de Napoleonska härskarorna, i en brokig blandning af allt detta och ännu mer. Det har här upprepat sig samma olikhet, som Nyblom anmärker i den ästhetiska filosofien: i ena fallet har formen varit föremålet för beundran och erkännande, i andra fallet har innehållet öfvermäktigt dragit känslan med sig och låtit formen följa med så godt den kunnat. Med den förra riktningen har humanismen och den panteistiska filosofin

*) Tarbuok, o. anf. st., sid. 182. **) Ljunggren, Svenska Vitterhetens Häfder, sid. 586.

sympatiserat, den senare har varit förbehållen det religiösa svärmerit, och denna sistnämnda faktor torde hafva väsentligast framkallat den af bröderna Schlegel omkring år 1800 påbörjade teoretiska reaktionen mot "upplysningen" och Hellenismen.

För ett folk eldad af frihetskampens heliga glöd måste den måttfulla skönheten hos den ideala konsten naturligtvis vara för kall; det återvaknade nationalmedvetandet måste med mindre godt öga se den invandrade främlingen från södern och till råga på allt den konst, som förtryckarn öppet hyllade, måste för Tysklands folk blifva motbjudande. Känslan tog ut sin rätt och på samma gång den tyska nationen reste sig mot inkräktarn från andra sidan Rhen, reste den sig ock mot allt, som ej var tyskt. Man skyndade under skaldernas ledning tillbaka i fantastiska drömmar till nationens svunna storhet och sökte näring för sitt känslösvall i medeltidens romantiska sagoverld. Så uppkom den praktiska reaktionen mot Hellenismen, så mycket kraftigare, som den ej stannade vid ledarnes abstrakta lärosatser utan med rastlös verksamhet satte nya konstverk i de förkättrade ställe. För de bildande konsterna blef den utvandrade tyska kolonin i Rom sjelfva härden för denna riktning och derifrån inträngde den med Géricault i Frankrike*).

Det drag, som förnämligast utmärker denna romantiska riktning, är dess historiska sinne och dess fosterländskhet. Man studerade och reproducerade allt — nb. utom det klassiska, som var dessa stränga herrars "Carthago delenda" — men främst af allt i hvarje land sitt eget folks historia och forntid. Det är icke utan, att den medvetna oppositionen mot Hellenismen förledde skolans koryfeer att i sökandet efter lika rika ämnen, som motståndarne egde i antikens gudaverld, göra sig skyldiga till samma ogudaktighet, som de å andra sidan förkättrade, nemligen att återkalla till lif "gamla hedniska gudar". De skandinaviska folken skola alltid med tacksamhet minnas, att denna krypto-hellenistiska romantik gifvit ursprung åt "Nordens Guder". Man nöjde sig dock icke med endast sitt eget lands historia. Redan Herders Stimmen der Völker in Liedern och Goethes Westöstlicher Divan hade ledt forskningen ut på vida spår och snart fans intet område, der ej en Rückert, m. fl., uppsökt och öfversatt mer eller mindre värderika poetiska alster. På detta sätt blefvo Indiens skönaste dramer, en "Sakontala", en "Vikramurvasi", m. fl., en gemensam egendom för hela den bildade verlden lika väl som "Ossians dunkla sagoverld" och den redan af Voltaire uppmärksammade kinesiska

*) Görling, Geschichte der Malerei, Leipzig 1868, II, sidd. 188 o. 272.

dramatiken. Från Amerikas urskogar till "det himmelska rikets" gränser, "Från Nova Zemblas fjell till Ceylons brända dalar" var ingenting längre oåtkomligt för lyran eller penseln. Man började också bygga i den brokigaste blandning af stilar; det var ej längre blott de kinesiska klocktornen eller potpourrikrukorna som för sällsamhetens skull imiterades, man bygde turkiska kiosker och moriska verandor, ja, till och med ett egyptiskt tempel för att mottaga hellenistiska skulpturer och — Köpenhamnska alfresker. Man målade Väinämönen och Sfinxen — nemligen den egyptiska, den parisiska lyckades först Flandrin år 1863 att någorlunda troget återgifva — harmonierade peruanska, skottska, siamesiska och estniska folkvisor, m. m. Med ett ord alla historiska och geografiska afstånd öfvervunnos, "Wahrheit und Dichtung", "Zodiaken" och "Katakomberna" — allt var "Gemeingut". Det torde vara öfverflödigt att nämna, att denna materialets rikhaltighet icke kunde annat än befrukta den i afseende på formen redan stadgade hellenistiska konsten; Goethes skarpa siareblick förutsåg det redan tidigt och afbildade det i Fausts och Helenas förmålning.

Modern Stil.

När **Taine** om det romantiska tidehvarfvet yttrar*): "det er begejstret, lyrisk, politisk og oprørsk, vil absolut reformere, lider gjerne af Brystsyege og har et forskrækkeligt Udseende, gaar med tragisk Vest og dette lange effektfulde Haar, som man ser på Duvéria's Kobberstik; nutildags finder man denne Type paa engang svulstig og naiv, men man kan ikke undlade tillige at finde den varm og ædel", har han på sitt egendomliga realistiska och empiriska sätt förträffligt angifvit den egentligt romantiska riktnings testamente till vår tid. Dess form är oss motbjudande eller åtminstone otillfredsställande, men dess innehåll vinner fortfarande våra sympatier. Hos antiken lärde oss deremot "die Hellenisten"**) att värdera "eine ideale formvollendete Natur, die zugleich seelenvoller Ausdruck war***)". Ej under då, att vår eklektiska tid, hos hvilken Schillers yttrande till Grefvinnan Schimmelman: "Goethe schätzt alles Gute, wo er es findet", eger den fullaste motsvarighet, älskar att beundra det romantiska tidehvarfvets innehåll i den antikt fulländade formen.

Omedelbarast återspeglar sig detta drag i den konst, som eger förmåga och kallelse att uttrycka "alle det levende og følende Væsens Sindsbevægelser og Stemninger lige indtil de allerfineste Nuancer og hemmelighedsfuldeste Dybdert†)" — i musiken. **Richard Wagner** (f. 1813) är onekligen vår tids moderne kompositör, oaktadt all den ovilja, det missförstånd och det hån, hvaremot han länge haft att kämpa. Hans öfverallt uppförda och öfverallt med beundran slutligen erkända "musikaliska dramer", hvilka han söker att sätta i stället för de enligt hans (och mångas) mening onaturliga operorna, förråda ett ovanligt snille och ett jernhårt konsekvent genomförande af det system, som han äfven teoretiskt uppställt och försvarat i sina skrifter *Das Kunst-*

*) Om Idealet i Kunsten, overs., Kbhvn 1874, sid. 38. **) **Hübsch**, o. anf. st., sid. 169.

***) **Meyer**, Geschichte der modernen französischen Malerei, sid. 25. †) **Taine**, Kunstens Filosofi, overs., Kbhvn 1873, sid. 62.

werk der Zukunft, Oper und Drama, m. fl. På grund af denna teori, att det musikaliska utförandet blott skall vara det poetiska innehållets nödvändiga uttryck, bortkastar han allt mer och mer alla för sig afslutade Arier, Duetter, m. m. och låter akterna i sina operor framvälla såsom en fortlöpande ström*) I formelt hänseende utgående från de principer, som af Gluck i hans opposition mot "Piccinisterna" förfäktats, och tillgodogörande sig alla de resurser, som den klassiska musiken efter dennes tid förvärfvat, upptager han romantikens innehåll och ger i sina mångfaldiga nationellt tyska dramer: *Lohengrin*, *Tanhäuser*, *Meistersinger zu Nürnberg*, *Der Ring der Nibelungen*, m. fl., liksom i sina öfriga: *Cola Rienzi*, *Der fliegende Holländer*, m. fl., det kraftigaste bevis därför, att musiken ej med nödvändighet kräfver några onaturligheter i den dramatiska handlingens genomförande. Hans dramer blifva derigenom den mest påfallande illustration till Ehrensvärds yttrande om antikens mästerverk: "det är otroligt, huru en sak blir vacker, då ögat röjer en sannfärdig orsak till allt"**.)

För att ej beskyllas för förbiseende i fråga om "kompositörer på modet", nämna vi i förbigående "die talentirte Liederlichkeit auf der Bühne"***), den kompositör, som i Wagners skrifter angifves såsom "den der". Hvarje öfverdrift framkallar en reaktion, som oftast slår öfver till den motsatta ytterligheten. Det är romantikernas ultramontana asketism, som lockat sinnligheten till opposition, och ju frivolare denna är, desto bättre vinner den tyvärr anklang och framgång. Det är fränsidan af nyromantikens minnespenning, som representeras af en Offenbach, en Lecocq, m. fl., och på andra områden af en Théâtre du Châtelet eller Délassements comiques†), en Siraudin eller en v. Braun, en Eugène Faure eller en Schiavoni, m. fl.

I Bygnadskonsten har det nittonde seklet haft att uppvisa många planer till en ny stil med eller utan illustrationer af praktiska försök. De endast teoretiska förbigås här såsom föga inverkan, men vid ett par af de praktiska måste vi för sammanhangets skull något uppehålla oss. — Kugler anser††) det på flera håll, isynnerhet vid kyrkobyggnader, upptagna romaniska bygnadssättet "kunna föra till betydande och egen-

*) Såsom tyvärr ej själf musikalisk har författaren vid denna framställning hemtat ledning dels af Meyer, o. anf. st. sid. 1678 ff., dels af recensioner i den periodiska pressen. **) Ehrensvärd, Skrifter, utg. af Eichhorn, Sthlm 1866, sid. 10. ***) Gartenlaube 1872. †) Gottschall, Teater och Drama, öfvers., Sthlm 1869, sid. 50. ††) Handbuch der Kunstgeschichte (4:de uppl.), Stuttgart 1861, sid. 505.

domliga, för kulturens nuvarande tillstånd passande resultater." Med den fördel, som en förfluten tids erfarenhet gifver ett yngre släkte framför äfven de störste snillen af en tilländagången period, våga vi särskildt med hänsyn till det försök i denna riktning, som Prof. Carl Georg Brunius i Skåne sökt göra gällande, ansluta oss till en annan mening än den store konsthistorikerns och tro, att denna stil blott undantagsvis lämpar sig för tidens fordringar och öfverensstämmar med dess smak — det är i större kyrkobyggnader och delvis i jernbanarkitekturen; men äfven här uppträder den med en afgjordt hellenistisk formbildning, som i proportionernas klarhet och stilens renhet på ett betecknande sätt afviker från de under stilens historiska utveckling omedelbart uppkomna konstverken. De tallösa romaniska byggnaderna med afslutningar i "öfvergångsstil" lemna här till det mest öfvertygande bevis. — Schinkels förutnämnda *Bauakademie* lemna i sin fasad prof på en, ur det af tegelstenen såsom material beroende konstruktionssystemet, härledd byggnadsstil, hvilken han äfven i några utförda kyrkoutkast genomfört i utbildningen af ett hvalf- och båg-system, som enligt Kuglers mening måste erkännas såsom "alldeles egendomligt och fördelaktigt tilltalande den nuvarande smaken". Af detta system har endast ett drag öfverlefvat den store mästaren och hans store loftalare, men detta drag har så mycket fastare inrotat sig i den nyare arkitekturen — det är stickbågen. — Med förkärlek för denna har Heinrich Hübsch sökt utveckla en egen stil. Detta i den badiska arkitekturen försökta system lider dock från början af två fel, eller rättare ensidigheter, hvilka tillintetgjort dess inflytande på den moderna stilen. För det första uppställer Hübsch sitt system med uteslutande afseende på "den evangeliska kyrkobyggnaden", hvilken han säger vara hufvuduppgiften för vår tids byggnadsverksamhet*); de oupphörligt uppväxande parlamentshusen, börserna, museerna, skolhusen, synagogorna, bankerna, teatrarna, m. m. och framför allt den i vår tid mer än någonsin efter stilfullt uttryck sträfvande privatarkitekturen, under det kulden i allmänhet finner tillräckligt utrymme i de redan förhandenvarande byggnaderna, vederlägga dock denna åsigt på ett sätt, som gör hela det deraf beroende systemet gagnlöst. Den andra ensidigheten, som sammanhänger med hans förkärlek för stickbågen, emedan den "tjenar till att dölja de för hvalfkonstruktionen nödvändiga jernbanden, hvilka annars skulle stöta ögat", föranleder det ona-

*) O. anf st., inledn.

turliga uppstaplandet af flacka bågar på kolonner, en sammanställning, som genom sin karakterslöshet och ljumhet blir odräglig, isynnerhet som känslan genast säger oss att detta system är i och för sig orimligt. Ju lägre en bäge är, desto starkare tryckning åt sidorna utöfvar densamma, och lika naturligt som det derföre förefaller oss att se en med stickbåge öfverslagen portgång i midten af ett hus, der väggarne från båda sidor uppbära densamma, lika oroligt är intrycket af en sålunda öfverspänd kolonad — vi ana genast de dolda jernbanden, hvilka bygmästarn just ville hemlighålla. — Lübkes nedsablande kritik af Konung Maximilians "nya stil" i Münchens Maximiliansstrasse*) gör allt vidare omnämmande af densamma öfverflödigt.

Huru lockande för våra sympatier det än skulle vara att instämma i Eichhorns önskan**), att "våra arkitekter genom forskningar, studier och försök ville bidraga till lösningen af uppgiften att skapa något för Norden i viss mon egendomligt inom sin konst", frukta vi, att de sjelfständiga elementer dertill, som de nordiska länderna hafva att erbjuda, äro alltför mycket betingade af ett material, som är oförenligt med begreppet om en monumental arkitektur, nemligen det fordom i så riklig mätto förhandenvarande trävirket. Ehuru ogera, måste vi dock således hänföra denna förhoppning till begreppet "fåfång önskan".

Hvilken form kan då den moderna bygnadskonsten antaga? Semper har lärt oss det i sin, tyvärr den 21 September 1869 nedbrända, *Dresdener-Teater*. Lübke finner hos densamma, såsom ofvan anmärkts, "en för-renaissance, som dock i detaljformerna renats och förädlats af det grekiska bildningssättet", och äfven Hübsch anmärker, att för den nyare arkitekturen "der historische Anknüpfungspunkt liegt unlängbar zwischen der altitalienischen Kunstart und der Früh-Renaissance***)." Det är anmärkningsvärdt, att likväl, då Hübsch i sin teater i Karlsruhe från Semper lånat flere väsentliga elementer, hans hog att utbilda en ny vår tids stil hindrade honom att upptäcka, att den stod lifslevfande inför honom, utsprungen just ur den källa, som han sjelf påpekat. Vi våga nemligen tro, att vår historiskt sinnade tid genom upptagandet af de redan utbildade, dels af romantiken och dess själsfränder, dels af deras epigoner uppmärksammade, äldre bygnadsstilarne, men "renade och förädlade af det grekiska bildningssättet",

*) Arkitekturens Historia, sid. 606. **) Svenska Studier, II, Sthlm 1872, sid. 165.

***) O. anf. st., inledn. sid. XXIII.

har fullföljt samma princip, som vi förut sett genomförd i musiken, att välja innehållet i det nyss flydda tidsskedets rika förrådskammare, men låta det framstå i en form, som med antiken har gemensamma sina väsentligaste drag.

Dessa äro: Det inres naturenliga återspegling i det yttre. Sempers Teater lemnar äfven här ett upplysande exempel. "Romarnes naturliga och enkla sätt att låta "Cavea" (salongen) omslutas halfcirkelformigt af arkader, i hvilka korridorer, ingångar och öppningar för ljuset kunna anbringas, var Semper förbehållet att upptäcka *)". Ehrensvärds anmärkning om naturens föredöme, som "gör ett stort berg helt annorlunda än ett litet" och "de gamles" sätt att efterfölja detta, under det man efter deras tid bygt "ett litet tempel med stor sten", torde numera ej befara något misskännande. Winckelmann har äfven påmint om de grekiska konstnärernas naturstudier och man har efter hans tid tillochmed velat uppvisa den grekiska arkitekturens uppkomst helt och hållet ur naturformernas stilisering. Ej under då att arkitekturen för att finna den form, som ett gifvet innehåll kräver för sitt yttre framträdande, hemtar sin inspiration ur "de eviga föryngringskällorna för all konst: naturen och antiken" **).

Proportionernas klarhet och matematiska noggrannhet. Det är nu 20 år sedan en bok utkom i Leipzig med följande titel: "Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers, aus einem bisher unerkannt gebliebenen die ganze Natur und Kunst durchdringenden morphologischen Grundgesetze entwickelt vom Professor Zeising". -- Denna bok väckte på sin tid mycket uppseende ***) och om än den proportionslag, "det gyllene snittet", som af Zeising genom mätningar på antika konstverks afbildningar först upptäcktes, ej längre ensam anses gällande, utan i den Herbartska estetiken vunnit en lycklig, rikhaltigare efterföljarinna †), har dock Zeising den odödliga förtjensten att först hafva riktat konstkritikens uppmärksamhet på de grekiska konstidealernas matematiskt noggranna proportioner. Men de äro ej blott noggranna, de äro äfven klara och tilltalande för ögat; man behöfver ej söka dem, de möta oss redan vid första blicken, ehuru vi visserligen ej straxt kunna göra oss reda för dem.

*) Estlander, o. anf. st., sid. 362. **) Eichhorn, o. anf. st., sid. 136. ***) Wittstein, Der Goldene Schnitt, Hannover 1874, sid. 3. †) Jfr dels Wittsteins nyssnämnda bok, dels Nybloms framställning af den Herbartska estetiken i Innehåll och form i Konsten, Upsala 1866.

Äfven om ej den dagliga erfarenheten praktiskt öfvertygade oss derom, att dessa lagar i den moderna bygnadskonsten följas, är det a priori tydligt, att sedan en sådan sanning blifvit uppenbarad, den ej kan blifva utan inflytande. Vi anmärkte i förbigående om Ohlmüllers Mariahilfkirche att den med all sin götiska stilriktighet dock tydligt visar sitt ursprung från vår tid, den tid, som lärt grundligt känna och och högt värdera "die Griechen welche überall in der Form ein so schönes Mass zu halten wussten" *). Ty ur denna proportionernas klarhet och matematiska noggrannhet födes den sköna måttfullhet, denna ideala frihet från alla öfverdrifter, som vår tids smak fordrar. Det nordtyska parlamentshuset af von Bohnstedt, hvars ritning Ny Illustrerad Tidning för 1872 (N:o 48) meddelade, och Paris' storartade nya Opera af Garnier, redan allmänt bekant genom fotografier, visa i all sin storartade, romerskt imperialistiska lyx dock en måtta, som för alla tider skall förkunna, att de vuxit upp under Hellenismens inflytande. De olika tidsstilarne framstå i våra dagar, så att säga, i förklarad gestalt.

Enkelhet och behag. Aldrig hafva dessa båda egenskaper ingått en så innerlig förening i någon bygnadsstil, som i den grekiska antiken, förr än denna förening nu åter lefver upp. Den mohriska, götiska och renaissance-stilen å ena sidan och den romaniska å andra sidan hafva egt endera af dessa egenskaper i högsta mått, men ingen har förenat dem båda, åtminstone ej i någon högre grad. Denna förening har varit förbehållen Parthenon i Athen, Schauspielhaus i Berlin, Evangeliska Skolhuset i Wien (af Theophil Hansen), Teknologiska Institutet i Stockholm (af Fredrik Wilhelm Scholander), m. fl. moderna byggnader. Och man kan ej undra på, att antiken på detta sätt lefver upp i vår tid, då man ser en af våra moderna arkitekter **) vid undersökningen af den Ateniensiska arkitekturens principer utbrista: "när vi besinna denna studerade harmoni i proportionerna, denna fina känsla, som framlyser i den optiska korrektheten, denna utsökta smak, som yppar sig i valet af såväl de gjutna som de målade ornamenterna, sådane de äro bevarade åt oss; och framför allt denna ojemförliga skulptur, hvartill templets arkitektur tjänade såsom en herlig grundval, måste det, enligt min tanke, medgifvas, att grekernas arkitektur var, menskligt taladt, fullkomlig".

*) Hübsch, o. anf. st., sid. 172. **) Penrose, se Tarbuck, o. anf. st., sid. 140.

Hellenismen i vår tids bygnadskonst spåras dock ej endast af dessa allmänna principer, vi ega äfven direkt helleniserande bygnadsföretag. Det af Schinkel påbörjade systemet att bygga villor och lustslott efter antikiserande mönster har haft ett ofantligt vidsträckt inflytande. Betrakta vi de årligt utkommande tyska arkitektoniska arbetena, skola vi nästan i hvarje häfte finna ett "Landhaus" med tydligt grekiska former på gaflar, akroterier och peristylar eller portiker*). Och ännu mer: gör en tur genom Berlins *Victoriastrasse* och lär der att känna den par préférence moderna privatarkitekturen och Ni skall i dess utmärkte byggmästare, **Friedrich Hitzig**, lära att värdera en man, som med utsökt smak och genial sjelfständighet vet att behandla de helleniska motiverna på ett sätt, hvori vår tid med fågnad igenkänner sig sjelf och sin egen smak.

Hvad de öfriga konsterna beträffar, kunna vi fatta oss något kortare.

Mot bildhuggarekonstens hellenistiska riktning förmådde romantiken egentligen aldrig att framkalla någon reaktion; den har endast, genom det nyväckta historiska sinnet och den stegrade nationalkänslan, vidgat det område, der konstnärn har att söka sitt motiv, och "den helleniska idealstilen, sådan nutiden uppfattat och fritt tillegnat sig honom, skall fortfarande blifva den moderna plastikens oförytterliga egodel"***).

Hübsch har redan 1847 funnit denna af romantikens innerlighet genomträngda hellenistiska karakter i målerit: "Die Richtung der heutigen Malerei, welche bereits als der besseren Seite der Gegenwart entsprechend anerkannt ist, dürfte sich in Kürze und von den verschiedenen Nuancen abstrahierend also zusammenfassen lassen:

Die charakteristische Seite des Kunstwerks, also die Auffassung des Gegenstandes und die Darstellung der geistigen Züge des Menschen soll einen der Handlung ebenbürtigen Grad von spiritueller Tiefe ausdrücken; aber die formale Seite soll mit classischer Klarheit, Correctheit und Gefälligkeit vorgetragen werden***).".

Den företrädesvis helleniserande riktningen i målerit, Gérômes neogrekiska skola†), har tyvärr längesedan antagit den karakter, som vi vid musiken i förbigående vidrörde.

*) T. ex. *Architektonisches Skizzenbuch*, Verlag von Ernst et Korn, Berlin 1860 ff.

) **Lübke, *De bildande konsternas historia*, öfvers., Sthlm 1872, sid. 784. ***) O. anf. st., inledn. sid. XXII. †) **Nyblom**, *Konststudier i Paris*, Upsala 1863, sid. 54.

Jfr **Meyer**, *Geschichte der modernen französischen Malerei*, sid. 676 ff.

På intet område stodo de båda tidsriktningarne så tydligt i opposition mot hvarandra, som i poesin. "Båda hade visserligen från början samma mål att tillintetgöra den efter romerska mönster bildade enformiga klassiciteten genom innehållets riktande och formernas förädling och mångfaldigande*)", men de voro till hela sin natur hvarandra alltför motsatta för att ej förr eller senare råka i strid. "Vater Voss" tog med klassisk ironi den romantiska skolan i upptuktelse, under det att en Menzel, Börnes "Franzosenfresser", icke skydde att anfälla klassiciteten på dess högsta punkt — "man indrømmer Goethe den blandt alle Forfatterne fra vort Aarhundrede"***). Med Heine blef det allvar af romantikens "sjelfupplösande ironi" och **August von Platen-Hallermünde** (1795—1835) öfvergick mått på de romantiska fördomarne till Hellenismen***). De fleste tolkare af Goethes Faust†) hafva uttydt Euphorion, sonen af Faust och Helena, såsom **George Byron, Lord Gordon** (1788—1824). Hvad Goethe menat, våga vi ej tro oss förstå, men det förblifver alltid frestande att så uttyda denna bild; Byrons genom snillets stämpel klassiskt fulländade språk (som hos oss lyckligtvis funnit en särdeles begåfvad tolkare, ty på sitt eget språk blir han för de flesta utlänningar alltid svårfattlig), som omklädnad för den med romantiken så innerligt beslägtade och så mycket omtalade "Weltschmerz", är måhända den snillrikaste förening, som af de båda riktningarne kan uppstå.

Dock hvarföre dröja vid främmande land, då vi i vårt eget hafva så lysande exempel att uppvisa. **Esaias Tegnér** (1782—1846) har sjelf proklamerat, att "den nya skolan flyttar i den gamla", och i sina arbeten visat de herliga resultaten af en sådan förening. Det var visserligen ej samma klassicitet, som den i dessa ord menade — "sångarätten från kung Gustafs dar" — hvars form han företrädesvis valde, och det var ej heller den nya skolans hela lära, som han helsade välkommen i 'Sveriges vittra areopag', det var bådas ädlaste drag, som han redan nära 20 år förut så lyckligt sammanbundit, då han på homerisk meter i *Nattvardsbarnen* tolkade den innerligaste kristendom, eller då han 4 år derefter sjöng en romantisk dikt i en form, som "renats och förädlats af det grekiska bildningssättet" — den skönaste perlan i Sveriges diktkonst, *Frithiofs Saga*. Vilja vi från vårt språk taga

*) **Weber**, Weltgeschichte, II, sid. 566. **) **Taine**, Om Idealet i Kunsten, sid. 17.

***) **Scherr**, Allgemeine Geschichte der Literatur, Stuttgart 1861, sid. 483. †) T. ex. **Rosenkrantz**, Vermischte Schriften, m. fl.

ännu ett exempel, ligger väl intet närmare än *Elgskyttarnes*, *Fänrik Ståls* och *Kung Fjalars* skald, den nyss af hela Norden med jublande beundran helsade sjuttioåringen **Johan Ludvig Runeberg**. Höfves det mer för att ådagalägga, att vår tids poesi med antikens "klarhet och formfulländning förenat romantikens tankedjup"?

Att hela den moderna literaturen sträfvar efter ett sådant ideal är ej svårt att uppvisa — våra dagligen upprepade fordringar på pressens alster, att de skola förena innehållsrikhet med klarhet och behag i formen, vitna derom, med eller mot vår egen vilja.

Den moderna tidens stil uppenbarar sig dock icke allenast i den sköna konsten; det dagliga lifvet och industrin återspegla den äfven. Det torde vara allmänt erkänt att i vår tid idealet för "elegans" i alla möjliga hänseenden är en s. k. solid enkelhet; och hvad vill detta, tillämpadt i praktiken, säga om ej: ett tillräckligt rikt innehåll i en måttfull och behaglig form. Detta rika innehåll ger sig naturligen gradvis mer lysande uttryck ju mer det skall tjena "de glada behofven" eller med ett ord närma sig till konsten. De många förträffliga prof på denna riktning, som de moderna industriutställningarne och världsexpositionerna oupphörligt hafva att uppvisa, göra alla bevis öfverflödiga. Bland de mest framstående vilja vi, utom de drifna och graverade guldsmedsarbetena, som måhända helst böra bedömmas jemte den egentliga konsten, endast nämna bokbinderits och boktryckarekonstens alster. Den i detta häfte ofta citerade Julius Meyers Geschichte der modernen französischen Malerei, som, då detta nedskrifves, står framför författaren på bordet, har ett i allo särdeles smakfullt band, och betecknande nog äro ryggens rika ornament antikt stiliserade palmett- och lotusformer*); strecket mellan författarens namn och bokens titel sammanfaller med största noggrannhet med "gyllene snittet", och det hela erbjuder, oaktadt sin rikedom, intrycket af en ädel enkelhet. Det likaledes citerade Handlexikon des allgemeinen Wissens har på sin mot innehållets ofantliga rikhaltighet förträffligt svarande breda rygg en ovanligt smakfull ehuru enkel Måanderdekoration*). I sammanhang härmed fästa vi uppmärksamheten vid den betydande rol, som detta helleniska ornament, det vanligen s. k. à la grecque-

*) **Batissier**, Histoire de l'art monumental, Paris 1860, sid. 167.

mönstret i våra dagar spelar öfverallt i konst och industri. I typografiskt hänseende skall hvar och en säkert finna sig angenämt öfverraskad af den "solida enkelheten" i Lübkes *Geschichte der Plastik*; de deri begagnade "medivaltyperna" börja också allmänt visa sig i den nyare literaturen, t. ex. den af Malmström illustr. uppl. af Frithiofs Saga, Eichhorns Svenska Studier, Ibsens Kaiser og Galileer, m. m. Anmärkas bör dock, att dessa typer, oaktadt sitt namn, äro afgjort antikt stiliserade.

Anteckna vi dessutom, att de öfriga europäiska språken alltjemt från grekiskan hufvudsakligast hemta elementerna för de nya uttryck — tekniska termer — som beständiga uppfinningar och nyuppodlade grenar af vetenskaperna litet emellan kräfva, blir tidens hellenistiska riktning oss än mera klar. För att ej gå för djupt in på det lärda området, der zoologins uttryck fylogeni, ontogeni, mastologi, m. fl., geologins plutonism, m. fl., fysiologins embryologi, morfologi, m. fl. (utom kemin, som nästan endast begagnar grekiska ordstammar) lemna talrika bevis, vill jag endast påminna om de i dagligt tal gängse uttrycken: kronometer, fotografi, stereotyp, polygami, aseptin, telegraf, pyroteknik, sozodont, det vidunderliga kalospinterokromatokrene och framförallt den äfven i sak allmänt förekommande demokratin.

Efter sådana faktiska vitnesbörd torde vi ej hafva misstagit oss om grunddraget i vår tids stil, då vi af innerligaste öfvertygelse påstå, att vi fortfarande befinna oss i den hellenistiska renaissancens tidehvarf.
